

LOS PECADOS DEL PURGATORIO EN LAS ILUSTRACIONES DE LOS MANUSCRITOS DANTIANOS.

Marisol Villarrubia Zúñiga
Universidad de Alcalá

A Francisco Cuevas Gil

1. Planteamiento inicial.

Multitud de trabajos filológicos avalan y confirman el valor simbólico de los versos de la *Divina Commedia*, sin embargo son escasos los estudios que se plantean el mismo valor estructural, cualitativo y significativo para dos campos de gran valor en la Edad Media: los gestos y las ilustraciones de los manuscritos, susceptibles de ser analizados, como confirmaremos, tanto alegórica como moralmente. Es un hecho que la codificación gestual medieval nos lleva de manera natural al campo del símbolo como nos han demostrado sobre todo los historiadores franceses¹. No obstante, también es evidente que junto con estos gestos, que actuaban y se descifraban de manera natural en dicha cultura, subyacían otros que poseían sólo un valor narrativo o descriptivo. Por otra parte, se ha podido constatar cómo estos aspectos interpretativos y funcionales también son válidos para las ilustraciones de los manuscritos siguiendo la teoría sostenida por los semiólogos; las ilustraciones embellecen y ornamentan un manuscrito pero, al igual que la

¹ Schmitt, Jean-Claude, *Il gesto nel medioevo*, Bari, Laterza, 1990; Garnier, François, *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et Symbolique*, vol I, París, Le Léopard d'or, 1982; Garnier, François, *Le langage de l'image au Moyen Âge. Grammaire des gestes*, vol II, París, Le Léopard d'or, 1982.

letra, poseen unos valores semánticos que los convierten en verdaderas fuentes de información. Otros elementos iconográficos presentes en las ilustraciones, y distintos a los gestos, corroboran y evidencian esta tesis. Recordemos que la semiótica tiene como tarea dar cuenta de las diversas maneras en que varios sistemas de significado colaboran en la transmisión de la significación. El trabajo del filólogo debe basarse en la búsqueda en el texto, pero también tiene que contar necesariamente con otras disciplinas que ayuden al desciframiento y al conocimiento de las culturas que los vieron nacer. No podemos abandonar la idea de que una labor filológica seria debe basarse en distintos códigos culturales de una época y debe estar bien documentada, como nos recuerda Joaquín Rubio Tovar: “sin un trabajo de documentación, de conocimiento de la materia sobre la que se trabaja (y eso incluye mancharse mucho las manos con el polvo de los manuscritos) será difícil edificar, si de filología hablamos, sobre un suelo medianamente firme”².

Nuestro propósito es evidenciar que esto lógicamente es posible en la *Divina Commedia* como de hecho ya lo ha demostrado la Dra. Battaglia Ricci³ en sus diversos trabajos semióticos sobre esta obra. Observaremos cómo Dante –y no de forma casual– describe ciertas posturas y gestos en su Purgatorio que se relacionan directamente con el pecado que se purga círculo tras círculo, cornisa tras cornisa, hasta alcanzar el Paraíso Terrenal. Veremos también cómo el ilustrador plasma estas expresiones del pecado en ciertas ocasiones con una fidelidad asombrosa; en otras, en cambio, interpretará el sentido del vicio, su virtud opuesta y el consecuente castigo. El ilustrador –como ya lo había hecho Dante y anteriormente los teólogos que le precedieron– intenta captar el tormento sentido por los condenados recurriendo en ciertas ocasiones a imágenes alegóricas medievales perfectamente

² Rubio Tovar, Joaquín, “Renuevos de la filología”, en *La Corónica*, 30:2 (2002), pp. 23-46.

³ Battaglia Ricci, Lucia, “Viaggio e visione: tra immaginario visivo e invenzione letteraria”, en *Atti del terzo Seminario dantesco internazionale*, ed. Michelangelo Picone, Firenze, 2000, pp.15-73; Battaglia Ricci, Lucia, “Il commento illustrato alla *Commedia*: Schede di iconografia trecentesca”, en *Per correr miglior acque. Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millenio. Atti del convegno di Verona-Ravenna*, Roma, Salerno Editrice, 1999, pp. 601-641.

codificadas que aludían a dichos vicios⁴. En este artículo nos limitaremos al estudio de algunas imágenes de los pecados capitales del Purgatorio dantiano –las más evocadoras y significativas– por ser cuantiosísimas las ilustraciones que se hallan en los no menos numerosos manuscritos de la *Commedia*.

2. El método alegórico como base interpretativa.

Antes de proseguir, es importante insistir en el método alegórico, por cuanto es la base en la que se fundamenta el análisis de los gestos y las ilustraciones en nuestra tesis. Filón de Alejandría ya habló de la pluralidad de sentidos de las Sagradas Escrituras y fue el primero en introducir la “interpretación alegórica” seguido luego por Orígenes, Clemente en el siglo III y la escuela Alejandrina. Es indiscutible que este procedimiento interpretativo se utilizó durante la Edad Media para explicar el contenido de las Sagradas Escrituras, siendo aceptada por teólogos de la talla de San Buenaventura que hablando de las representaciones del mundo sensible menciona que son imágenes, trazas, símbolos y representaciones del primer principio sumamente poderoso; Hugo de San Víctor ve el símbolo como “la unión de las formas visibles para la demostración de lo invisible” (“*Symbolum est collatio, idest coaptatio visibilium formarum ad demonstrationem rei invisibilis propositarum*”)⁵. En la Iglesia latina la introdujo San Agustín, al que siguieron más tarde otros autores medievales, quienes leen las Escrituras a la luz de cuatro sentidos fundamentales: *histórico-litera*, *alegórico*, *moral* y *anagógico*. A este teólogo le hace sospechar la existencia de la alegoría aquello que se encuentra en las Sagradas Escrituras pero que no concierne ni a la fe ni a las costumbres. Tal pluralidad y clases de significado las acepta también Santo Tomás que ha sintetizado el pensamiento agustiniano al respecto, afirmando que Dios nos ha dado las Escrituras para enseñarnos las verdades necesarias para salvarnos, pero la verdad, se manifiesta con palabras y por medio de cosas ya que de ambos modos nos enseña Dios. Cuando

⁴ Así, es frecuente ver a una mujer contemplándose en un espejo como alegoría del pecado de lujuria, a un hombre aferrándose a un saco de monedas representando la avaricia o a un personaje comiendo en abundancia representando la gula.

⁵ Hugo de San Víctor, *De Institutione novitiorum*, P.L. 175, 960.

Santo Tomas habla de “la manifestación con palabras”, debemos entender el sentido *literal* e *histórico*, que es el sentido fundamental y base de los otros tres, ya que la multiplicidad de sentidos en un texto puede engendrar confusión y llevarnos a engaño, lo que no sólo erraría el significado real, sino que quitaría fuerza al propio argumento. De ahí, la importancia de conocer el sentido literal, antes de pasar a argumentar el resto de los sentidos. Tomás de Aquino se convierte así en deudor y óptimo testigo de la polémica, a la vez que intenta controlar la pasión alegórica existente en el campo de la teología en el Medievo, mientras que los poetas continuarán atribuyendo a la poesía la función simbólica. Por eso, vemos que en el siglo XIII mientras el pensamiento bajo la influencia de Aristóteles pone un límite a la interpretación alegórica del mundo, sin embargo se escribe la *Divina Commedia* o el *Roman de la Rose*, prototipo de esta poesía simbólica. De hecho, partiendo de estas ideas nace un método exegético para la lectura de los textos, método que el propio Dante expone en su obra estableciendo “i quattro sensi: letterale, allegorico, morale e anagogico o sovrassenso” (II, I, 1-7)⁶, aconsejando dicho procedimiento para el desciframiento textual. Tampoco podemos olvidar el propio bestiario medieval que convierte en imágenes simbólicas las virtudes o los vicios. Sin embargo, cuando Umberto Eco explica este sistema interpretativo va mucho más lejos de la exégesis bíblica y nos recuerda cómo de la “interpretación alegórica se hablaba incluso antes del nacimiento de la escritura patrística: los griegos interrogaban alegóricamente a Homero; en el ambiente estoico nace una tradición alegorista que apunta a ver en la épica clásica el enmascaramiento mítico de verdades”⁷. En otras palabras, la idea sobre la que se fundamenta la alegoría es muy antigua y “se rige por el principio *aliud dicitur, aliud demonstratur*” que insiste Eco, “se suele etiquetar ya sea como alegorismo, ya sea como simbolismo”⁸.

Así, en la Edad Media se entendía la manifestación por las cosas como el sentido espiritual, el cual se presentaba bajo varios aspectos. Si tal manifestación se ordena a “obrar rectamente” tenemos el sentido

⁶ Alighieri, Dante, *Convivio*, Milano, Garzanti, 1990.

⁷ Eco, Umberto, *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Lumen, 1997, p. 73.

⁸ *Ibidem*, pp. 73-74.

moral. Si se ordena a “creer rectamente” hay que distinguir aun por razón del doble futuro de la Iglesia (con respecto al *Antiguo Testamento* y a la Gloria) y si las cosas del *Antiguo Testamento*, representaban o figuraban realidades del *Nuevo Testamento*, estamos ante el sentido *alegórico*. Pero si las realidades de uno y otro *Testamento* se refieren a la vida eterna, tenemos el sentido *anagógico*. En general, las distintas interpretaciones sobre este concepto medieval, aunque pueden resultar algo diversas, coinciden en lo fundamental con las sintetizadas por Tomás de Aquino.

Algunos estudios del siglo XX justifican este método exegético en la interpretación de imágenes, argumentando que van más allá de lo estrictamente literal. Entre otros trabajos destacamos a Marie-Dominique Chenu⁹ que presenta un estudio en esta línea sobre la teología simbólica del siglo XII. Tampoco podemos olvidar, las consideraciones sobre el símbolo y alegoría de Auerbach en su ensayo *Figura*; a Lewis en su libro *La alegoría de amor* o los estudios de Santiago Sebastián en el ámbito de las artes plásticas que confirman que la Edad Media es “la edad del símbolo tanto o más que el de la dialéctica” –parafraseando a Marie-Dominique Chenu– y, como hemos visto, las reflexiones sobre el pensamiento simbólico medieval de Umberto Eco que hacen especial hincapié sobre la función artística pero también significativa (*Arte y belleza en la estética medieval*).

3. La cuestión de los gestos y las ilustraciones en la *Divina Commedia*.

En primer lugar, nos referimos a la gestualidad ya que éste ha sido un campo de estudio que apenas ha interesado; por eso, son casi inexistentes los trabajos metódicos referidos tanto a obras medievales como modernas. La referencia más cercana en el tiempo, a Dante, que hemos encontrado es el tratado de Bonifaccio sobre los gestos que data del siglo XVII¹⁰; un texto lejano en el tiempo pero útil porque,

⁹ Chenu, Marie-Dominique, “Théologie symbolique et exégèse scolastique aux XII^e-XIII^e siècles”, en AA.VV., *Mélanges J. de Ghellinck, S. J.*, Gembloux, Duculot, 1951.

¹⁰ Bonifaccio, Giovanni, *L'arte de' cenni con la quale formandosi favella visibile, si tratta della muta eloquenza, che non è altro che un facondo silenzio*, parti 2, Vicenza, F. Grossi, 1616.

como hemos podido confirmar, hay gestos que perduran en el tiempo. En realidad, sólo la semiótica en la segunda mitad del siglo XX, nos ha permitido encontrar investigaciones serias sobre los gestos, un buen número de tratados con una perspectiva lingüística y sociológica. Los que más se aproximan a nuestra investigación son los estudios de iconología e iconografía de los historiadores franceses –Garnier y Jean–Claude Schmitt– que han publicado trabajos sistematizados de los gestos, teniendo como referente las miniaturas de los manuscritos medievales y otras expresiones artísticas. Por tanto, la fuente principal de apoyo y argumentación para el análisis e interpretación de los gestos de la *Commedia* que aquí presentamos ha sido, por una parte, las publicaciones de los historiadores franceses antes mencionados, pero en gran medida, debemos mucha información a los comentarios hallados en los tratados medievales de los teólogos –San Buenaventura, Hugo y Ricardo de San Víctor, San Isidoro de Sevilla, Santo Tomás, San Agustín, el Pseudo Dionisio– a través de cuyos consejos y comentarios se dejan traslucir gestos o posturas.

Otra de las cuestiones de interés más allá de la letra escrita, fuente de inestimable conocimiento para el filólogo son, como ya hemos apuntado, las imágenes medievales, y así lo demuestran los trabajos sobre el Tapiz de Bayeux¹¹. Sin embargo, sobre la *Commedia* no hemos podido hallar muchos trabajos que tuvieran como base interpretativa el análisis de las ilustraciones de los códices interrelacionadas con los versos. De hecho, si prescindimos de los artículos de la Dra. Battaglia Ricci, uno de los estudios aparentemente en esta línea –el de Singleton, Brieger y Meiss en los años setenta– se halla, sin embargo, lejos de la metodología de trabajo perseguida: un propósito interpretativo basado en la alegoría de los gestos y otros elementos de las imágenes, ya que en su caso se trata más de un repertorio de manuscritos miniados de la *Commedia* que de un análisis profundo de las imágenes, de la relación imagen–texto y su función significativa.

En conclusión, vemos que los investigadores de la *Commedia* se han centrado en otros aspectos interpretativos –los símiles, las metáforas,

¹¹ Rubio Tovar, Joaquín, “Las fábulas del Tapiz de Bayeux”, en *Revista de poética medieval*, 11 (2003), pp. 93-125.

los acontecimientos y personajes históricos, etc.— descuidando dos fuentes inestimables para el desciframiento de esta obra medieval: por un lado, el valor semántico de los gestos; por otro, la relación de la imagen—texto, tan valiosa en la cultura medieval donde la sociedad era prácticamente analfabeta, y los mensajes se transmitían habitualmente a través del ámbito oral y visual más que del escrito. Recordemos cómo los sacerdotes denunciaban desde el púlpito los pecados mientras los fieles escuchaban temerosos los mensajes de condena o salvación de su alma, a la vez que contemplaban espantados las grotescas representaciones de los pecados en frescos, capiteles y otras ornamentaciones de las iglesias. Por eso, los historiadores, sobre todo de la escuela francesa, como ya hemos dicho, han encontrado en las artes plásticas auténticos programas iconográficos que respondían a esquemas ideológicos bien estructurados. Suponemos que muchos pensarán que los manuscritos no eran de uso divulgativo y popular, y que sólo llegaban a los doctos, eruditos y personajes ricos o ilustres capaces de entender estos códices sin necesidad de imágenes. Entonces bajo esta perspectiva responderemos que, aunque este colectivo seguramente era capaz de leer e interpretar un texto sin necesidad de ilustraciones, las imágenes hacían y hacen todavía hoy siempre más esplendoroso, convincente y explicativo el discurso escrito. Es un hecho demostrado que es más fácil recordar las imágenes visuales que las escritas, ya que llegan con mayor fuerza al intelecto. La imagen queda ligada a los sentidos y al conocimiento aunque el objeto esté ausente por la capacidad que tenemos para establecer vínculos entre las imágenes y las ideas. Este sistema de relación entre las imágenes y los conceptos nos obliga también a nosotros filólogos, a trabajar teniendo presentes los códices en toda su extensión (glosa—texto—imagen). Por tanto, se trata de un encuentro necesario y primordial entre el estudio filológico de los manuscritos y la semiótica, como nos ha demostrado el magnífico estudio de Vittore Bionca en el *Boccaccio visualizzato*.

4. ¿Por qué investigar la *Commedia* desde una perspectiva semiótica?

El acercamiento entre la filología y la semiótica es la base en la que hemos concebido esta investigación, que presentaremos aquí de forma

sucinta, bajo la dirección del profesor Rubio Tovar. En realidad, no ha sido otra que la de tener en cuenta conocimientos y disciplinas próximas a la filología, respondiendo a una pregunta básica, ¿cómo podemos entender la literatura medieval o, en nuestro caso, la *Divina Commedia* sin conocer la sociedad que la acogió y sus distintas formas de expresión y divulgación?

La idea fue partir de las propuestas planteadas ya por la semiótica de Peirce y Saussure hasta llegar a Umberto Eco, para quienes el signo no es algo que está en lugar de otra cosa, sino que nos hace conocer algo más. Por tanto, la semiótica aporta a nuestra investigación la noción de que la imagen y el gesto pueden representar, expresar o aludir a algo, referirse a su propio carácter material, ser una metáfora o constituir un tipo de signo directo o indirecto. En esta idea del signo es, precisamente, donde conectamos con otro de los principios básicos que dieron origen a nuestra tesis, más concretamente la idea lotmaniana de la *semiótica de la cultura*, que propone la cultura como mecanismo que crea un conjunto de textos y los textos, como realización de dicha cultura. La *Divina Commedia* es un poema medieval que cuenta literalmente el viaje de Dante por el más allá y alegóricamente, el camino de la razón y el alma hacia la perfección, pero es también el modo de realización de la cultura medieval, en nuestra investigación centrada en los vicios y virtudes que rigen un sistema de reglas morales que han establecido, por otra parte, la creación del propio texto. Es así como el material lingüístico se vuelve elemento de la cultura, toma forma bajo unas imágenes precisas y preciosas como veremos.

La semiótica nos ha permitido completar y asentar el valor de la gestualidad y su aportación significativa para la lectura del poema como, por otra parte, ya ha demostrado Paul Zumthor que evidencia cómo “la gestualidad es un generador de sentido y las artes han formalizado sus efectos”¹²; o la afirmación de que “el gesto es a un tiempo imagen y símbolo” confirmando, por último, cómo la Edad Media fue la civilización del gesto¹³. No menos interesantes son las teorías del propio Meyer Schapiro en sus estudios semióticos donde relaciona el

¹² Zumthor, Paul, *La medida del mundo*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 22

¹³ *Ibidem.*, pp. 34-38

texto y la imagen, y sostiene que “el pintor y el escultor tenían la misión de traducir la palabra –religiosa, artística o poética– en imágenes visuales. Es cierto que muchos artistas no consultaban el texto, sino que copiaban una ilustración anterior fielmente o con algunos cambios”. Schapiro termina expresando una idea fundamental para nuestro propósito exegético: “la representación pictórica, suponemos, se corresponde con el concepto o con la imagen asociada a las palabras”¹⁴.

El procedimiento de trabajo que aquí presentamos se basa, en primer lugar, en la observación las pautas de funcionamiento del gesto en los versos de cada Canto del Purgatorio que tiene algún vínculo con el pecado, es decir, en la descripción precisa que Dante hace de la expresión o postura del condenado para contrastarlo, finalmente, con la miniatura del manuscrito. Así, a través del estudio iconográfico identificamos el elemento figural con el pasaje literario de la *Commedia* (los versos). La iconología, además, nos ha servido para interpretar el significado intrínseco de la imagen, en el caso que nos ocupa, como transmisor de ideas morales a través de ciertas figuras o representaciones de los vicios. No podemos olvidar ciertos elementos figurales que acompañan a los gestos, así como la exégesis bíblica sobre el pasaje dantiano que sirve de marco de referencia para la interpretación.

5. El cuerpo de los condenados.

Este espacio mensurable y concreto que Dante nos describe en la *Commedia* es también un Más Allá de cuerpos perceptibles por los sentidos, que siguiendo la física aristotélica van desde lo más pesado y grave del Infierno, hasta lo más sutil de las luces paradisiacas, pasando por el estado intermedio del Purgatorio. A medida que los poetas suben por los tres reinos de ultratumba, los cuerpos con los que se encuentran son siempre más ligeros, casi luces, como el propio lenguaje que los define, hasta que el viajero abandona el límite del espacio y del tiempo, y sólo queda la divinidad que habita en la eternidad. Dante escribe: “hemos salido fuera del mayor de los cuerpos celestes,

¹⁴ Schapiro, Meyer, *Palabras, escritos e imágenes: Semiótica del lenguaje*, Madrid, Encuentro, 1998, p. 9

para subir al cielo que es pura luz; luz intelectual, llena de amor; amor de verdadero bien, lleno de gozo” (“Ricominciò: Noi siamo usciti fore/ Del maggior corpo al ciel ch’è pura luce:/ Luce intelletüal, piena d’amore;/ Amor di vero ben, pien di letizia”, *Par. XXX*, 38–41)¹⁵. Es precisamente en esta parte de la *Commedia* donde se abandona la dimensión física del hombre y del mundo terrenal, y se entra en el verdadero Más Allá. Joaquín Rubio Tovar nos explica espléndidamente esta cuestión del tiempo y el espacio por los cielos que “trasciende la medida humana, y Dante se esfuerza para hacerlo concebible y para ello se sirve de la ciencia de la época, pero también de la literatura”¹⁶. La incorporeidad también queda patente en el momento en el que Dante entra en este cielo de “pura luz”, rompiendo de esta forma con la concepción teológica de la época y marcando una continuidad espacio-temporal entre el mundo corpóreo y espiritual. En la eternidad del *Primo Mobile* (donde se halla Dios), aquí ya sin tiempo ni espacio, aparecen ante el lector sin rostro los cuerpos gloriosos cubiertos de “blancas túnicas”, en los que son visibles sólo voces, miradas y actos. El cuerpo humano resplandece sorprendentemente con una claridad y luminosidad que forma parte de su naturaleza.

Sin embargo, Dante también describe cuerpos visibles y reconocibles: amigos, poetas, papas, reyes... que se encuentran condenados en el infierno o el purgatorio. El Infierno y el Purgatorio dantiano son en realidad una proyección de la misma vida terrenal entendida desde el punto de vista del conocimiento humano. No obstante, esta proyección humana sólo nos sirve hasta el *Paraíso XXX*, cuando la dimensión terrenal cede paso a la categoría de lo sobrehumano, del “intelecto puro”, como ya hemos explicado.

Esta invención del cuerpo ultraterreno nace entre la concepción del cuerpo y el alma de los filósofos griegos, las ideas transmitidas por el cristianismo, la Biblia y los Padres de la Iglesia a la cultura occidental.

¹⁵ Alighieri, Dante, *La Divina Commedia*, a cura di N. Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1988.

¹⁶ Rubio Tovar, Joaquín, “El viaje de Dante por los cielos”, en *Maravillas, peregrinaciones y utopías: Literatura de viajes en el mundo románico*, ed. Rafael Beltrán, Valencia, Universidad de Valencia, Dpto. de Filología Española, 2002, pp. 77-97.

Estos últimos observan el cuerpo como la parte negativa y mortal de la naturaleza humana cuya única función es dar cobijo al alma. Entre estas posiciones nace la *Divina Commedia*, poema que concibe este espacio con cuerpos (no espíritus ni figuras alegóricas como en otras obras medievales) que lloran o ríen, se entristecen o alegran, se abrazan, se besan y padecen el dolor, es decir, expresan la felicidad y el sufrimiento humano a través de movimientos y gestos absolutamente mortales hasta alcanzar el paraíso. No obstante, estos cuerpos no poseen una verdadera realidad en el sentido estricto de la palabra, es decir, una realidad física concebida por nuestro entendimiento. Dante imagina a los habitantes del otro mundo como “cuerpos ficticios”, espíritus que poseen un aspecto casi humano. Esta perspectiva del cuerpo, frágil, mortal y caduco pero portador del “germen de la eternidad”, Dante la obtiene del tema desarrollado por San Pablo en la primera carta a los Corintios. El motivo recurrente del cuerpo que soporta aflicciones y dolor, para sufrir finalmente la muerte, pero que sin embargo, recibirá la gloria eterna y la dicha. Es la imagen del hombre que queda sepultado bajo la tierra, pero que resplandece en el Empíreo a la espera de la reencarnación final.

En resumen, Dante¹⁷ concibe un cuerpo glorioso hecho a imagen del cuerpo de Cristo, situado en el esplendor glorioso de luz eterna. Pero, imagina otro, mortal y caduco ubicado en la miseria del dolor del infierno y el purgatorio. Este *corpo fittizio*, como lo denomina el propio Dante (*Purgatorio* I y XXVI), solamente semejante al de los vivos, como se desprende del vano intento del poeta por abrazarse al amigo Casella: “¡Oh sombras vanas, excepto para la vista! Tres veces quise rodearla con mis brazos y otras tantas volvieron éstos a caer solos sobre mi pecho” (“Ohi ombre vane, fuor che ne l’aspetto! tre volte dietro a lei le mani avvinsi, / e tante mi tornai con esse al petto”,

¹⁷ Dante, constructor de su propio mundo poético, busca, sin embargo, un lenguaje y unas imágenes poéticas con las cuales hablar del Más Allá y una tradición literaria como punto de referencia. Así la *Eneida* es para Dante el modelo supremo que representa la dimensión poética, humana e histórica. La Biblia (el *Antiguo* y *Nuevo Testamento*) y los Padres de la Iglesia (San Agustín, San Bernardo, Hugo de San Víctor y Santo Tomás) ofrecen el modelo que el mundo clásico no podía dar, un lenguaje y una materia que expresase la relación del hombre con lo divino.

Purg. II, 79-81)¹⁸. El poeta utiliza tres sustantivos con sus respectivos adjetivos para distinguir el cuerpo terrenal, de los cuerpos que observa en el Infierno y Purgatorio: “sombras vanas”, “cuerpo ficticio” y “mortal cuerpo” (*ombre vane, corpo fittizio, mortal corpo*), de lo que se desprende que el alma una vez separada de su recinto no tiene, en realidad, ningún lugar en la *Commedia*. La concepción sobre la imagen corporal de los espíritus responde por una parte, a las necesidades poéticas: Dante necesita un cuerpo que pueda sufrir los tormentos físicos de la pena impuesta. Por otra parte, responde en verdad a la lógica del tiempo y a la teología: en el infierno el cuerpo significa mayor tormento; en el purgatorio el tormento se convierte en esperanza por alcanzar la patria celeste; en el paraíso celestial el cuerpo glorioso resplandece de amor.

6. El purgatorio.

El purgatorio –espacio intermedio entre el lugar de condena y salvación eterna– de invención medieval, surge por la necesidad de dirigir las almas pecadoras arrepentidas en el último instante de su vida a un lugar distinto al infierno (que no merecían por haber pecado y arrepentirse), y al paraíso (que no merecían por su condición de pecadores). Es así como se inventa y nace un espacio de ultratumba ubicado entre ambos reinos. El purgatorio es, ante todo, un espacio no sólo de arrepentimiento, sino de sacrificio y aflicción corporal que nos conduce al paraíso una vez satisfecha la pena, y donde por fin, el alma descansa eternamente. El sufrimiento corporal expresa el sacrificio interior del corazón por el que el hombre ofrece a Dios su propio espíritu. Los arrebatos espirituales y las visiones medievales se convierten en la base fundamental de la concepción del Más Allá, y habrá que esperar a Dante para que el espacio del purgatorio se defina con una topografía exacta.

Dante imagina un Purgatorio donde se producen numerosas alucinaciones visuales y auditivas descritas con tintes tan realistas que producen un efecto de azote o contención, según exhorten al bien o prevengan contra el mal. Por eso, desde el punto de vista dantiano, “el Purgatorio no es un lugar intermedio y neutro, sino que contiene una

¹⁸ *Ob. cit.*, pp. 20-21.

orientación, un sentido. De todas las imágenes geográficas que desde siglos ofrecía el imaginario del más allá, Dante escogió la montaña, pues expresa como pocas el ascenso, la verdadera lógica del *Purgatorio*¹⁹. El Purgatorio descrito por el poeta es, en definitiva, el espacio donde se destruye la mancha del pecado mediante el proceso de expiación de las faltas a través de distintos tormentos.

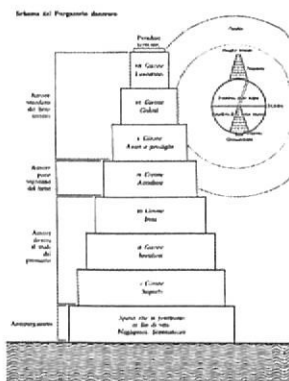
Las teorías sobre las penas y las aflicciones de los condenados al purgatorio que nos ofrecen los teólogos medievales apuntan sobre todo, al aspecto moral y purificador, pero apenas perfilan el aspecto de este reino. Por ejemplo, gracias al *Breviloquio* de San Buenaventura obtenemos la consabida explicación de quiénes son, por qué están las almas en este lugar y cómo se purifican los pecados²⁰. Del aspecto físico o estructural sólo nos dice que el fuego que purifica a estos penitentes es un “fuego material”.

¹⁹ Rubio Tovar, Joaquín, “Viaje e imagen del mundo en la *Divina Commedia*”, en *Cuadernos del CEMYR*, 6 (1998), pp. 125-146.

²⁰ San Buenaventura, *Obras completas. Breviloquio. Reducción de las ciencias a la teología*, tomo III, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1968, pp. 426-9: “Y en primer lugar, acerca de las penas del *Purgatorio*, se ha de saber que el fuego que purifica es fuego material, por el cual son afligidas más o menos, según más o menos merecedoras de fuego llevaron consigo de esta vida, las almas de los justos que no hicieron aquí la debida penitencia ni ofrecieron satisfacción condigna. Son, con todo, afligidas menos gravemente que en el *Infierno*, y más que en este mundo, si bien no tan gravemente que dejen de esperar un instante o ignoren que no están en el *Infierno*, aunque, acaso por la violencia de las penas, no adviertan esto algunas veces. Por esta aflicción que les causa el fuego material son, pues, las almas purificadas de los reatos y escorias y reliquias de los pecados, limpiándose de los cuales suficientemente, vuelan luego y son introducidas en la gloria del *Paraíso* [...] y porque los justos que están en gracia no merecen sino la pena pasajera, tanto mayor, desde luego, cuanto mayores pecados cometieron y menos penitencia hicieron; por lo mismo, el fuego material los castiga temporalmente, a unos por más largo plazo, a otros por más breve: a unos con mayor rigor, a otros con menos gravedad, según el reato de las ofensas se lo pide [...] porque la pena debe ser purificadora, y esta purificación es espiritual, precisa o que el mencionado fuego tenga poder comunicado de Dios sobre el espíritu o que, según veo más creíble, el poder mismo de la gracia que mora en lo interior, con el auxilio de la pena exterior, purifique con purificación suficiente el alma, ya castigada por las ofensas y aligerada del peso de los reatos, de manera que no quede óbice alguno para la gloria, y por otra parte, la puerta está abierta y acabada la purificación, es necesario que vuelen esas almas en que arde el fuego de la caridad, que levanta en alto, no habiendo ya cosa que retarde por parte de la impureza del alma o del reato”.



Mediceo Palatino 215 folio 3v.



Divina Commedia, ed.
Natalino Sapegno, 1989

De los estudios contemporáneos, Le Goff nos ofrece, sin duda, la mejor investigación sobre la historia del purgatorio y su significado. Hemos tomado su libro *El nacimiento del purgatorio*, como referente para explicar el origen de este espacio singular, en el que nos cuenta cómo durante las ásperas discusiones entre protestantes y católicos en el siglo XVI, los reformados reprochaban vivamente a sus adversarios la creencia en el purgatorio, al que Lutero llamaba “el tercer lugar”, porque este Más Allá inventado no se encontraba atestiguado en las Sagradas Escrituras²¹. Desde los inventores griegos del purgatorio Clemente (año 215) y Orígenes (año 254) –los grandes representantes de la teología cristiana en Alejandría– pasando por las ideas expuestas por Platón con respecto al castigo o estas ideas traslucidas en la *Eneida* de Virgilio, habrá que esperar a la Edad Media para que el purgatorio triunfe plenamente a través de las ideas de los principales teólogos medievales y en el propio Dante. No obstante, Alighieri no es el primero que se plantea este dilema sobre las penas corporales, de hecho Le Goff, nos habla de un monje inglés que escribió en 1180 el *Purgatorio de San Patricio*, en el que apela a San Agustín y a San Gregorio para explicar cómo los castigos del cuerpo pueden mortificar a los espíritus incorpóreos.

²¹ Le Goff, Jacques, *El nacimiento del purgatorio*, Barcelona, Taurus, 1985, pp. 9-23

Por otra parte, el espacio del purgatorio también viene a dar sentido a una viejísima práctica cristiana: los sufragios por los muertos que los teólogos y la jerarquía eclesiástica controlaban, limitando su expansión en el ámbito de lo imaginario. Así, la Iglesia hace descender el purgatorio de las alturas del razonamiento teológico a la enseñanza cotidiana y a la práctica pastoral, movilizandolos recursos de lo imaginario y asegurando de esta forma su éxito. De hecho, a finales del siglo XIII el purgatorio está en todas partes, en la predicación y en la literatura en lengua vulgar.

7. La consecuencia del pecado: la miniatura y su significado.

En el Purgatorio los espíritus están condenados según la concepción de los siete pecados capitales, de mayor a menor gravedad, situándose sobre la base de la montaña —donde se hallan los negligentes— hasta su cima. Descubriremos cómo Dante presenta a través de imágenes y gestos precisos la pena que sufren los condenados en el “cuerpo ficticio” del que antes hablamos. Los condenados y Virgilio, el maestro, serán los encargados de explicar las causas morales alentados —en ciertas ocasiones— por las preguntas del curioso discípulo. Cada una de las visiones y los encuentros con los espíritus del purgatorio es descrito con suma exactitud por el poeta e ilustrado con el mismo cuidado por los miniaturistas, cuya misión era transmitir en imágenes toda la fuerza de los versos dantianos sobre el pecado. En algunos casos particulares —como en el manuscrito *Riccardiano 1.005*— veremos cómo el ilustrador opta por una imagen alegórica del vicio en lugar de la situación precisa descrita por el poeta en los tercetos.

La estructura de la montaña se corresponde con las culpas que se limpian en este lugar. En las tres primeras cornisas hallamos a aquellos que amaron directamente el mal; luego, a los perezosos que sintieron un amor poco vigoroso del bien y, por último, en los tres últimos círculos se encuentran los que pecaron por excesivo apego a los bienes terrenales. El poeta imagina a los espíritus condenados según sus faltas:

- Los soberbios caminan doblegados bajo peso de enormes moles de piedra equiparables al exceso de soberbia.

- Los envidiosos oyen como ciegos las voces recordándoles su pecado y lloran verdaderas lágrimas bajos sus párpados cosidos.
- El humo denso y espeso envuelve e hiere los ojos de los iracundos y sirve de pantalla sobre la que se proyectan visiones fantásticas relativas a su pecado.
- La premura hace correr incesantemente a los perezosos en contrapartida a la vagancia que les caracterizó durante sus vidas.
- La avaricia sentida en su existencia obliga ahora a estos condenados a estar tendidos de bruces con los ojos mirando hacia abajo, inmersos en las cosas terrenales.
- La extrema delgadez consume a los golosos, mientras intentan alcanzar en vano el fruto de un árbol que sacie su hambre y sed.
- Por último, las llamas envuelven y abrasan a los lujuriosos –homosexuales y heterosexuales– que sintieron un amor irracional.

Recordemos brevemente que, antes de acceder al verdadero purgatorio, los peregrinos atraviesan el Antepurgatorio (Canto III al VIII) donde Dante condena a los negligentes: los primeros, excomulgados; los segundos, negligentes que se arrepintieron en el último instante antes de morir; los terceros son personas muertas de forma violenta y arrepentidos también, en el último momento de su vida; y aparecen, por último, los príncipes negligentes.

Tomemos una imagen del Canto III del manuscrito *Pluteo 40.1*, folio 118v. representativa de esta antesala en la que Dante describe a los negligentes excomuniados de la primera terraza del Purgatorio. Deben errar, explica, a los pies de la montaña treinta veces el tiempo que duró su excomuniación. El poeta las describe tímidas, con la cabeza inclinada, avanzando lentamente por la cornisa, dóciles y tranquilas sin saber por qué (“timidette atterrando l’occhio e ‘l muso/ semplici e quete, e lo ‘mperché non sanno”, *Purg. III*, 81 y 84).



Si observamos la miniatura los condenados aparecen tal como los describe Dante; con la cabeza inclinada símbolo de su actitud negligente, cuya timidez y docilidad, está simbolizada, además, por la postura de las manos –una apoyada sobre la contraria– como advierte Garnier, alegoría de una actitud modesta y humilde.

En este primer lugar Dante y Virgilio se encuentran a Manfredi (hijo y heredero de Federico II) que muestra a los poetas la herida en el pecho que le causó la muerte (“e mostrommi una piaga a sommo ‘l petto./ Poi sorridendo disse: Io son Manfredi”, *Purg. III*, 111-2), como también ilustra la imagen. El gesto del amigo de Dante no es aleatorio y alegoriza, según Garnier, el desgarró interior del alma al que acompaña de una sonrisa que, según explica San Bernardo, simboliza un acto bondadoso²². Frente a estos gestos connotados con una fuerte carga alegórica, destacan los gestos narrativos de Virgilio y Dante que representan, como nos explica Jean-Claude Schmitt, la elocución y la conversación, y que se repetirán con frecuencia en el resto de las imágenes.

Un ejemplo distinto que sirve para ilustrar este Canto III, es el caso del *Riccardiano 1.005 folio 109 v.*, en el que el miniaturista representa la negligencia a través de una secuencia sobre la absolución tardía.

²² En la Edad Media era habitual interpretar la sonrisa como un gesto burlesco y satánico, sólo en este teólogo hemos encontrado la sonrisa como un elemento espiritual y bondadoso.



Éste elige varios elementos alegóricos para reproducir el pecado: por un lado, el anciano es la imagen alegórica de la vejez y el vicio que aquí se purga, en contraste con el poder de la absolución eclesiástica representado en la figura papal y un grupo de personas que asiste a un oficio por las almas de los difuntos²³.

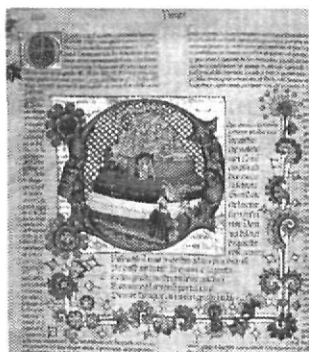
Ya en estas primeras ilustraciones comprobamos que las imágenes tienen mucho que ver con el texto pero, lo que es más importante, hallamos una función significativa y didáctica que, como veremos en el resto de las miniaturas, corroborará la tesis de la que partíamos: las imágenes embellecían el manuscrito pero eran, además, una síntesis de lo acontecido en los versos, en el Canto. Como indica la Dra. Hernández, las miniaturas funcionan a modo de “un objeto especialmente simbólico que nos facilita la comprensión del universo y nos ayuda a valorarlo mejor”²⁴. En nuestro caso, la imagen ayuda a la comprensión del universo medieval de los pecados, su condena y la consiguiente expiación.

Si seguimos avanzando por el Purgatorio de la *Commedia* y dejamos atrás a los negligentes llegamos al Canto IX, espacio donde se halla la puerta del segundo reino a través de la cual, se accede al verdadero purgatorio. Este espacio es particularmente simbólico como

²³ No olvidemos que los oficios para difuntos era una práctica habitual en la Edad Media cuyo fin era rebajar la estancia de los condenados en el purgatorio gracias a las oraciones de los vivos.

²⁴ Hernández Esteban, María, “Boccaccio editor y su ‘edición’ del marco del Decamerón”, en *Cuadernos de filología italiana. La recepción del Boccaccio en España*, (2001), pp. 68-69.

nos descubre el sentido alegórico de los versos²⁵. En la entrada del Purgatorio hallamos a un ángel sentado sobre tres escalones que se corresponden, simbólicamente, con los tres momentos de la confesión (examen de los pecados, arrepentimiento y absolución).



El primer escalón de color blanco identificado con la contrición del corazón (examen de conciencia); el segundo de color azul oscuro calcinado (turquí), como la confesión de boca (*ruvido e arsiccia* como el dolor) y el tercero rojo, como la satisfacción de las obras (como la ardiente caridad y el rojo de las llamas purificadoras). Sobre estos escalones el narrador describe un umbral de diamante sobre el que está el guardián. El diamante era identificado con la perfección, dureza y luminosidad y simboliza “lo inalterable e invencible del poder espiritual”²⁶. La postura del custodio tampoco es casual, encarna su firmeza, la superioridad y su gran dignidad, es decir, expresa dominio y autoridad concedido por Dios a estos funcionarios celestiales como nos cuenta el Pseudo Dionisio en las *Jerarquías celestiales*²⁷. Esta idea la encontramos atestiguada en Bonifaccio cuando explica que “particularmente il

²⁵ El nueve (*Canto IX*) es un número simbólico en la Biblia y la liturgia en general. Tiene un valor ritual, y habitualmente indica el orden y la unidad.

²⁶ Chevalier, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1988, pp. 416-417.

²⁷ Pseudo Dionisio Areopagita, *Obras completas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1990.

sedere è proprio de' Giudici (...) e devono sedere, perche sedendo, et quiescendo anima sit prudens, come dice il Filosofo"²⁸. Por tanto, los jueces deben impartir la pena y la justicia para lo que necesitan perfección y dureza, dos actitudes típicas de la justicia (virtud cardinal) que se inclina a dar a cada uno lo que le corresponde o merece según las leyes de Dios. No es por eso casual, que el custodio sujete con su mano una espada atributo de dicha ecuanimidad y porte, además, dos llaves (*Purg. IX*, 118-120), "una de oro que representa la primera autoridad que desciende directamente de Dios para absolver los pecados; la segunda, de plata, representa la sabiduría y discreción del sacerdote en juzgar la capacidad del penitente para ser absuelto"²⁹. Todos estos elementos, están magníficamente plasmados por el miniaturista del *Banco Raro 39 folio 182v.* –imagen superior– y nos conducen a la historia de las Sagradas Escrituras cuando Cristo entrega a Pedro las llaves (*Mateo 16*, 19) con dos funciones, la de juzgar y la de absolver.

La fidelidad con la que el ilustrador presenta cada uno de los símbolos descritos por el poeta, nos lleva de nuevo a pensar que el artista que diseñó la ilustración del *Banco Raro* conocía bien el Canto IX y lo adaptó a las necesidades del espacio reservado a la miniatura con una clara intención sobre la obra. Por eso, el acervo de símbolos que se relacionan exactamente con lo descrito por Dante, se completa con la representación de los peregrinos que se hallan de rodillas, postura típica de la oración y que expresa el recogimiento espiritual, el arrepentimiento y la súplica, como explica magistralmente Schmitt en su obra, ajustándose perfectamente al contexto litúrgico. Nuevamente comprobamos cómo la ilustración plasma escrupulosamente el texto dantiano, sintetiza el Canto como si de una glosa se tratara, y demuestra que la imagen no es fruto de la casualidad, sino de un proceso meditado y concreto que nos proyecta más allá del simple valor ornamental.

Como ya hemos explicado, sería extensísimo intentar comentar todas las imágenes halladas en los manuscritos de la *Divina Commedia* que sirvieron como base a la investigación llevada a cabo bajo la atenta mirada del profesor Rubio Tovar y que aquí presentamos de

²⁸ *Ob. cit.*, pp. 452-455.

²⁹ Aquino, Tomás de, *Suma de Teología*, vol. 3, c. 17, a.3, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1995.

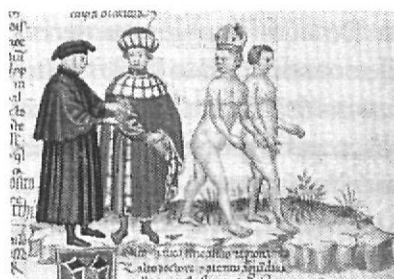
forma sucinta. Por este motivo, hemos elegido para exponer nuestra teoría sobre el valor alegórico-moral de los gestos y las ilustraciones, algunas de las imágenes más evocadoras y características de los pecados capitales que rigen la ley de la montaña.

Recordemos que en la primera terraza del purgatorio Dante y Virgilio contemplan los ejemplos de humildad en el pavimento mientras caminan (*Purg. X*, 28-96) y, es a partir del verso 97, cuando ven acercarse a los soberbios (“la grave condición di lor tormento a terra li ran-nicchia... col viso quel che vien sotto a quei sassi: già scorgere puoi come ciascuno si picchia...”) doblegados como cariátides bajo el peso de enormes piedras equiparables a su culpa (“come per sostentar solaio o tetto, per mensola tal volta una figura si vede giugner le ginocchia al petto”). El contemplar esta imagen produce, dice el poeta, verdadera aflicción en quien los mira (“la qual fa del non ver vera rancura nacer ‘n chi la vede”). Todos los manuscritos consultados en los fondos de las bibliotecas de Florencia presentan fielmente la imagen de estos condenados, cuya postura inclinada alegoriza un alma torcida por el pecado. San Buenaventura nos recuerda en *El itinerario del alma a Dios* cómo el hombre se encorvó por la propia culpa perdiendo la derecha hacia lo alto en que Dios la creó. Por tanto, la inclinación corporal alegoriza el comportamiento arrogante del que desprecia y humilla a los demás. De aquí también se deriva la posición litúrgica que lleva implícito el reconocimiento de las faltas cometidas.

El manuscrito *Pluteo 40.7 folio 97r.*, descubre al lector de la *Commedia* una imagen tosca pero precisa de los soberbios y los ejemplos esculpidos en la roca de la montaña.



En el momento en que los poetas superan el círculo donde se castiga el amor directo del mal, entre los que se hallan soberbios, envidiosos e iracundos, encontramos en el cuarto círculo a los perezosos que amaron poco vigorosamente el bien. El ángel de la paz (virtud opuesta al pecado de ira) indica la subida a la terraza donde se limpia la pereza, mientras escuchan el “Beati pacifici” y el enviado celestial le borra a Dante la P correspondiente a la ira” (“e io con lui/ volgemo i nostri passi ad una scala; e tosto ch’io fui, senti’ mi presso quasi un muover d’ala e ventrarmi nel viseo e dir: Beati pacifici”)³⁰. La subida se acompaña de la explicación del maestro Virgilio sobre la ordenación del monte del Purgatorio y la doctrina del amor que lo rige (amor directo del mal, poco vigoroso del bien o amor excesivo de los bienes terrenales). Por fin, tras una larga disquisición, Dante observa a los perezosos que al igual que una turba, corren gritando, vivos ejemplos de celeridad, virtud opuesta al vicio aquí purgado. Allí se encuentra el abad de San Zenón de Verona (“vieni di retro a noi, e troverari la buca./ Noi siam di voglia a muoverci sí pieni, che restar non potem;/ però perdona,/ se villania nostra giustizia tieni./ Io fui abate in San Zeno a Verona”, *Purg. XXIII*, 113-118) como se observa en la siguiente miniatura:



En el *Pluteo 40.I. folio 159v.*, el artista no consigue plasmar con acierto la postura descrita por Dante, ya que es difícil imaginar que los condenados de la imagen corran apresuradamente. En cambio, el

³⁰ El ángel custodio del Canto noveno grabó con la punta de su espada en la frente de Dante siete “p” correspondientes a los siete pecados capitales que irán desapareciendo conforme supere cada uno de los círculos purgatoriales.

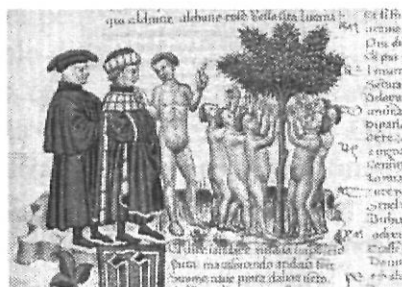
miniaturista se complace en mostrarnos un sombrero eclesiástico que identifica a tan notorio personaje (el Abad de San Zeno). En cambio, el ilustrador del *Pluteo 40.7 folio 115v.*, representa con un diseño poco elaborado pero con acierto, la incesante carrera de los perezosos como contrapunto a la actitud que les caracterizó en vida, su lentitud y poca disposición para actuar.



Las miniaturas funcionan de nuevo como un *exemplum* del pecado que Dante y Virgilio contemplan, denunciando como lo hace el poeta en sus tercetos, el vicio que corrompía a la sociedad. Las artes plásticas medievales plasmaban y advertían, al igual que las artes poéticas y la iglesia desde el púlpito, el castigo derivado de una razón y un alma desviada del recto camino y la iluminaban hacia la verdad y la fe.

Por último, para concluir este pequeño periplo por el purgatorio, hemos elegido dos imágenes correspondientes a los últimos Cantos, referidos a la pasión desmedida por los placeres terrenales: la gula y la lujuria.

Observemos ahora a los golosos en el manuscrito *Pluteo 40.1. folio 178v.*:



Los condenados están representados según los contemplan los poetas, castigados a padecer sed y hambre sin poder alcanzar los jugosos frutos del árbol prohibido (“parvermi i rami gravidi e vivaci/ d’un altro pomo, e non molto lontani/ per esser pur allora volto in laci./ Vidi gente sott’esso alzar le mani/ e gridar non so che verso le fronde/quasi bramosi fantolini e vani”, *Purg.* XXIV, 103-108), lo que les provoca una horrible delgadez (“ne li occhi era ciascuna oscura e cava,/ palida ne la faccia, e tanto scema, che d l’ossa la pelle s’informava”, *Purg.* XXIII, 22-24). El gesto de los espíritus representa, según Schmitt, una de las múltiples variantes del gesto de la oración, la “*elevatio manum*” con el cuerpo completamente derecho y las manos elevadas en vertical sobre la cabeza³¹. El cuerpo derecho alegoriza la tensión del corazón hacia Dios, en nuestro caso, el fruto del árbol se identifica con Dios, es decir, los espíritus de esta cornisa no pueden alcanzar a Dios debido a su pecado, por eso, deberán esperar a que se cumpla la pena impuesta. Nuevamente, estos gestos alegóricos se simultanean con otros puramente narrativos: los poetas que escuchan mientras Forese –a su lado– les indica la imagen para atraer la atención de Dante y Virgilio sobre este particular³².

El artista del manuscrito *Riccardiano 1.005 folio 158r.*, elige una imagen simbólica del pecado de gula, una persona comiendo copiosamente en una mesa repleta de alimentos.



³¹ *Ob. cit.*, p. 278.

³² En el análisis de las distintas miniaturas de los manuscritos hemos podido observar cómo los ilustradores combinan el gesto de indicar con el dedo, con el de la mano en posición supina con la misma función.

Esta es una ilustración fácilmente interpretable, que era frecuentemente utilizada en la Edad Media al igual que el lujurioso que arde dentro de las llamas, símbolo de su pasión desmedida por el placer sexual, o la del avaro que sostiene un saco de monedas como hemos encontrado en el *Riccardiano 1.005* y en el *Roman de la Rose*,



NLW MS 5.016D, fol. 3v,
(c. 1.365–1.375)



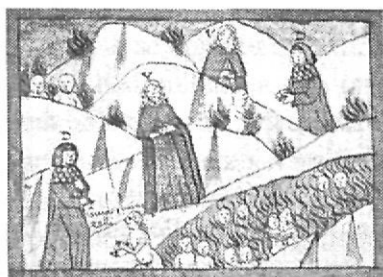
Riccardiano 1.005 folio 149r.

El Canto XXV concluye con la llegada de los poetas al círculo de los lujuriosos donde los condenados caminan –como era esperable– dentro del fuego. Lo hacen en dos filas y direcciones opuestas: una fila representa la lujuria según la naturaleza o contra ésta, es decir, la homosexualidad, llorando y alternando su canto sacro con gritos sobre los ejemplos de castidad y lujuria. Tampoco es casual que ambas filas, como nos describe Dante, se saluden con afectuosos besos y abrazos (“venne gente col viso incontro a questa/ la qual mi fece a rimirar sospeso. / Lì veggio d’ogne parte farsi presta/ cian’ombra e baciarsi una con una/ sanza restar, conente a brieve festa”, *Purg.* XXVI, 29-3), gestos que alegorizan el pecado de lujuria exaltado, mientras se queman en las llamas, símbolo de su amor desmedido.

Como podemos comprobar, en el *Pluteo 40.1 folio 185r.*, el miniaturista capta la secuencia descrita por Dante con mucha exactitud: Estacio muestra a los peregrinos el fuego que consume a los espíritus.



En el *Pluteo* 40.7. folio 134v., se repiten los gestos narrativos de la conversación, la elocuencia y argumentación de los poetas y los pecadores, mientras se observa el fuego en una fosa en la que los condenados se abrazan.



En contraste, con las dos imágenes anteriores, advertimos cómo nuevamente el artista del *Riccardiano* 1.005 folio 163 r. realiza una composición siguiendo la tónica general de este manuscrito, es decir, presentar una imagen alegórica del pecado de lujuria.



Utiliza, como se observa en la imagen, dos elementos unidos frecuentemente a dicho vicio: las llamas (alegoría de la pasión) y el espejo –un elemento muy estudiado entre los medievalistas– que refleja la pasión irracional y desmedida que se esconde tras la seducción y la belleza corporal.

8. Conclusión.

Como hemos visto, para entender la *Divina Commedia* es necesario olvidarse de nuestra mentalidad de hombres del siglo XXI y de nuestra visión moderna del mundo. Debemos abordar el poema no sólo con objetividad, sino bajo la óptica social, cultural y política del Medievo. Estamos obligados, por ello, a mirar la obra de Dante con los ojos de un lector que se halla inmerso en un sistema de profundas convicciones religiosas, con una proyección idílica sobre la vida y la muerte, en un sistema de estrictas jerarquías sociales y eclesiásticas que fluyen entre el sueño del amor y el heroísmo caballeresco. Este poema es una manifestación de la belleza y del sentimiento estético por medio del verso, pero es ante todo un vehículo de conocimiento expresado a través de fantasías simbólicas, con una sensibilidad estética resuelta bajo la imagen y la palabra.

Hemos intentado mostrar, a través de este breve análisis sobre algunas miniaturas, un estudio más extenso y complejo que dio como fruto una tesis doctoral sobre la gestualidad en relación con el pecado descrito en los versos con un valor significativo, tanto alegórico como moral, y su relación interdisciplinaria con los elementos iconográficos e iconológicos de las miniaturas, como si de una glosa se tratara. El resultado de la investigación fue muy revelador ya que se ha comprobado que el miniaturista tiene conciencia del texto que ilustra, lo conoce –no sabemos si por sí mismo a través de la glosa o del poema, o por otros que previamente se lo habían contado– y se descubre, en muchas ocasiones, por la increíble similitud de la imagen con los pasajes descritos por Dante. El estudio de las imágenes de los códices ponen al descubierto un laborioso y escrupuloso programa iconográfico, en el que se elegían los momentos más significativos de cada Canto o el elemento alegórico alusivo al pecado que se purgaba en cada círculo.

Además, se ha comprobado cómo los gestos –tanto en los tercetos como en las ilustraciones– atienden a dos necesidades precisas: la primera y más importante, es la de descubrir los nefastos efectos del pecado en el Más Allá; cada condenado adopta una actitud o postura que revela su inclinación pecaminosa. En segundo lugar, y al igual que hace el poeta en sus versos a través de apelaciones al lector, los gestos centran la atención del espectador–lector sobre algún hecho o secuencia en concreto; muestran o indican un lugar o un personaje, sobre el que hay que poner mayor atención. A estos gestos se unen otros gestos narrativos que expresan el avanzar de los poetas por el monte, aunque a veces, no por ser narrativos carecen de cierta significación simbólica. No queremos concluir sin destacar la importancia y la necesidad del planteamiento semiótico, del estudio sistemático e interdisciplinario del texto, las imágenes y la gestualidad en futuras investigaciones filológicas tanto en la *Commedia* como en otras obras literarias, planteando y revisando las cuestiones ya abordadas por la crítica o nuevas hipótesis y posibles soluciones. Debemos cuestionarnos cuáles eran los objetivos del artista que diseñaba las miniaturas, las fuentes que utilizaba y cómo adaptaba –y a veces se recreaba– en las ideas de los poetas. Creemos que sería un despropósito continuar pensando que las imágenes sólo eran elementos ornamentales, que enriquecían y prestigiaban los manuscritos.